

# كتاب

١٣٦

د. فاروق الرشيدى

الإخراج السينمائي



دار المعارف





۱۳۶

حکایت

رئیس التحریر انیس منصور

د. فاروق الرشیدی

الإخراج السينمائی



دارالمعارف

بسم الله

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج. م. ع. ب.



## بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

### مقدمة

إذا نظرنا إلى فن السينما ومكانته بين الفنون الأخرى . فإننا نجد أنه أحدثهم وأصعبهم ومع ذلك فهو أوسعهم انتشاراً ، ومن هنا جاءت أهميته الكبرى بين جميع الفنون .

إن المادة التي يقوم عليها فن السينما كسائر الفنون هي الإنسان . والإنسان لا يعيش في فضاء ، لأنه يتميز بعلاقته بالإنسان الآخر وعلاقته بمن حوله من أشخاص وبالمجتمع ككل . ومن خلال العلاقات الإنسانية تبرز شخصية الإنسان ، التي هي الأساس في البناء الدرامي للفيلم ، ولهذا نجد أن مؤلفي الفيلم تحت رئاسة المخرج هم الذين يستطيعون أن يتحكموا في العلاقات الإنسانية بواسطة التكنيك السينمائي المعين الذي يخلق الفيلم .

إن الفيلم الروائي الذي هو مجال بحثنا هذا يعتبر في الواقع وحدة متكاملة له شكل عام - وقد مرت السينما في تطورها بعدة نظريات هامة في الإخراج . وكان للمونتاج دور كبير بالنسبة لأسلوب المخرج ، فهناك



من اعتبار أن المونتاج هو أساس الفن السينمائي وهناك من رفض المونتاج .  
لذلك فإننا سوف نتعرض لنظريات المونتاج المختلفة لما لها من أهمية بالنسبة  
لنظريات الإخراج ، ثم بعد ذلك سوف نناقش نظريات الإخراج  
المعاصرة ( الواقعية الإيطالية الجديدة في إيطاليا ) و ( الموجة الجديدة في  
فرنسا ) . وقد فضلت أن أبدأ ( دراستي هذه ) بتوضيح طبيعة الدراما  
السينمائية ، والله ولى التوفيق .

دكتور فاروق الرشيدى



## الفصل الأول

### الدراما السينائية

تختلف الدراما السينائية عن الدراما المسرحية ، حيث إن كلمة ( دراما ) كما هو معروف مشتقة من كلمة يونانية معناها ( فعل ) وأرسطو في كتابه « فن الشعر » هو أول من أرسى قواعد ونظريات الدراما بالنسبة للمسرح . والدراما إما تراجيديا أو كوميديا . ويرى أرسطو ضرورة أن تكون المأساة متوسطة الطول وأن تشتمل على بداية ووسط ونهاية وأن تكون لها ( وحدة الفعل ) فلا تختلط عقدها الأساسية بعقدة ثانوية ولا تتألف من أكثر من موضوع واحد حتى لا يتشتت انتباه المتفرج ، وكذلك ( وحدة الزمان ) أى ما يدور فى دورة شمسية ( أى ما يدور فى نهار وليلة أو أكثر بقليل ) أما الأحداث التى تقع فى الماضى فتروى على السنة الشخصيات . ومن وحدة الفعل تنشأ وحدة المحاكاة ، وبناء المأساة يتكون عنده من افتتاحية أو مدخل ( قبل دخول الكورس ) ودخيله وهو ما يقع بين نشيدتين كاملين ومخرج وهو القسم من المأساة الذى لا يتبعه نشيد - هكذا بدأت الدراما المسرحية ثم تطورت إلى أشكال ومذاهب مختلفة فمن الدراما الكلاسية إلى الكلاسية الحديثة ثم



الرومانسية والرومانسية الحديثة والطبيعية والواقعية والرمزية والتعبيرية والسرالية والوجودية والملحمية والدراما في مسرح العبث أو اللامعقول هذه هي الدراما بالنسبة للمسرح ، ولكن الدراما السينمائية تختلف اختلافاً بيناً عن الدراما المسرحية . ومن الجدير بالذكر أن من الأخطاء الشائعة تطبيق نظريات الدراما المسرحية على الدراما السينمائية وذلك لأن فن السينما فن له طبيعة مختلفة عن جميع الفنون وبالتالي عن المسرح أيضاً .

فالدراما السينمائية هي وجه من وجوه الأدب الجديد . وتختلف الدراما السينمائية عن الدراما المسرحية اختلافات جوهرية ، فإذا اعتبرنا أن المسرحية عمل فني كامل وتام ، فإننا لانستطيع أن نعتبر السيناريو ( الذى هو عمل أدبي ) عملاً كاملاً ، بل إن السيناريو هو عمل فني ناقص . إن المسرحية ممكن أن تقرأها وتستمتع بها كقارئ عادى ولكن السيناريو لا يستطيع أن يقرأه ويستمتع به إلا المتخصصون . ثم إننا نطلق اسم مسرحية هاملت على نص مسرحية هاملت عندما نقرأ وكذلك اسم مسرحية هاملت عندما نشاهد ولكننا لانستطيع أن نطلق مثلاً اسم فيلم ( رجل وامرأة ) إذا كنا نقرأ السيناريو بل لابد وأن نقول سيناريو فيلم « رجل وامرأة » لأن السيناريو مرحلة تمهيدية للفيلم أى مرحلة أولى ، حيث إن الفيلم الروائي لابد وأن يمر بثلاث مراحل حتى يستطيع المستمتع ( المشاهد ) أن يستمتع به وهذه المراحل هي :



١ - مرحلة الإعداد .

٢ - مرحلة التنفيذ .

٣ - مرحلة الاستمتاع الفني .

والسيناريو يقع في المرحلة الأولى ، وقد يطبع السيناريو وينشر ولكن ذلك في حالات نادرة كأن يكون السيناريو قد فاز بعد عرض الفيلم بجوائز مثل سيناريو ( توم جونز ) مثلاً وفي أغلب الأحيان يقرأه المتخصصون . وفي البلاد المتقدمة سينمائياً نجد أن السيناريو يعرض للنشر ولكن بعد أن يكون الفيلم قد مر بمراحله الثلاث أى بعد عرض الفيلم . حيث يتكون السيناريو في هذه الحالة من حوار وصور للكادرات وكذلك أقوال النقاد . وقد ظهرت هنا حديثاً المحاولة الأولى في نشر سيناريو فيلم ( العزيمة ) مدعماً بصور قليلة من كادرات الفيلم .

هذا من جهة الشكل العام للدراما المسرحية والدراما السينمائية ككل ، ولكن إذا دققنا النظر أكثر بالنسبة لشخصيات المسرحية وشخصيات السيناريو نجد أن الشخصيات في دراما شكسبير وسوفوكل وغيرهما مثلاً تعيش بنفسها كاملة حتى خارج المسرح أى وهى بمعزل عن التمثيل الذى يقوم به الممثلون ونحن نوافق لويجى كيارينى<sup>(١)</sup> عندما يذكر ( أن أهم شىء في الدراما عند تمثيلها فوق المسرح هو الحوار وليس

---

( ١ ) كيارينى لويجى - وباربارو ( فن الممثل ) مقالة مقارنة بين الممثل المسرحى والممثل

السينمائى ترجمة طه فوزى - الدار المصرية للطباعة والنشر القاهرة ص ١٣٢ .



للمناظر وحركات الشخصيات قيمة أكثر من قيمتها التي تظهر من النص المكتوب ) حيث إن الممثل المسرحي يجد نفسه أمام عمل فنى كامل وتام وإن التمثيل هو عمل فنى جديد يضاف إلى العمل الفنى الأول ، ولكنه ليس ضرورياً لأن العمل الفنى الأول قد بلغ حد الكمال لذلك كان المخرج المسرحي يعتبر مفسراً أو مترجماً للمؤلف . ويمكن مقارنة الممثل المسرحي بعازف البيانو الذى يعزف قطعة من قطع الموسيقى لبتروفن مثلاً فإن معزوفة الموسيقىقار العظيم بتهوفن تعيش بنفسها حية والعازف ما هو إلا مترجم لها لكى يقوم بدور الوسيط بين الموسيقىقار العظيم والجمهور . وهكذا نجد أن العازف يجعل فن بتهوفن يمر من خلال ذاته ويعرضه على الجمهور . ولا تختلف عن ذلك حالة الممثل المسرحي لتفهمه للشخصية المسرحية وتختلف عبقرية الممثل فى كيفية مقدرته على الوصول من خلال ترجمته وعبقريته إلى صميم فن شكسبير مثلاً .

ويختلف وضع الشخصية فى السيناريو عن المسرحية حيث إن الشخصية فى السيناريو هى فى مرحلة إنشائية من مراحل العمل ويعتبر الممثل السينمائى شريكاً فى خلق الفيلم تحت إشراف المخرج الذى يعاونه على فهم الشخصية ، وهكذا يتعاون كل من مهندس الديكور والمصور والمونتير لإنشاء وخلق العمل الفنى الناقص وبذا تصبح الدراما السينمائية عمل فنى كامل إذا تضافرت كل مراحل الفيلم من إعداد وتنفيذ لخدمة الفكرة الأساسية أو المقدمة المنطقية للفيلم . وهكذا نستطيع أن نقول إن



السيناريو هو الفيلم مكتوب على الورق أو هو فيلم المستقبل أو هو المرحلة الأولى في بناء الفيلم أو هو مجموعة من العلاقات الإنسانية التي يقوم على أساسها الصراع في الفيلم .

نتوقف هنا وقفة بسيطة لكي نوضح ماهو الصراع في الفيلم ؟  
إن الصراع في كل فيلم هو الروح والحرارة التي تنبعث من الفيلم لكي تسرى في نفوس المتفرجين لأن كل فعل يجري على الشاشة وكل كلمة تقال أو حركة أو إيماة يأتي بها الممثلون بل وكل عنصر من عناصر تكوين الفيلم لابد وأن تساند هذا الصراع الذي يبدأ من أول مشهد ولا ينتهي إلا في نهاية الفيلم . والصراع يصدر عن الفعل الذي يكون قائماً على العلاقات الإنسانية بين الشخصيات ، والأفعال كلها نتائج لأسباب هي التي تحركها وليس في الوجود فعل من الأفعال يكون أصلاً ونتيجة في وقت واحد بل كل شيء ينتج عن شيء آخر والفعل لا يمكن أن ينشأ عن نفسه بل هو نتيجة لظروف وعوامل كثيرة أخرى هي التي دفعت إليه ومن هنا وجب على السيناريست إظهار العوامل التي تؤدي إلى الفعل ليكون المتفرج على صلة دائماً بأسباب الصراع وكلما كان الحدث والنتيجة أو الفعل ورد الفعل (Action and Reaction) منطقيين كلما كان ذلك مقنعاً بالنسبة للمشاهد . وطالما أن الحدث الدرامي مقنع وفيه احترام لعقلية المستمتع بالعمل الفني ( الفيلم ) نجد أن قيمة الفيلم الفنية تزداد وينقسم الصراع إلى أشكال منها :



١ - الصراع الساكن .

٢ - الصراع الواثق .

٣ - الصراع المتدرج .

وجميع أنواع الصراع يمكن أن نلاحظ آثارها في البيئة وفي الظروف الاجتماعية التي تعيش فيها الشخصية . فمثلاً الصراع الساكن ممكن أن يكون في إحساس الشخصية بعجزها عن إتمام عمل ما ، كأن تكون الشخصية فقيرة وتضطرها الظروف لأن تعقد العزم على مقابلة شخصية عظيمة لأمر هام ، ولكن نجد أن هذا الشخص الفقير ليس عنده إلا بدلة واحدة وهي قديمة ( وكالحة ) فهذا الشخص يمكن أن يعيش في صراع ساكن مع نفسه بدون أن يتخذ حلاً ، وهذه هي الشخصيات التي لا تستطيع الحسم في الأمور .

أما الصراع الواثق وهو الذي يحدث وثبة وبسرعة وذلك إذا قرر هذا الشخص الفقير المحتاج إلى البدلة أن يسطو على أحد المارة ليحصل على المال أو أن يسرق .

والصراع المتدرج أو الصراع الصاعد هو نتيجة لفكرة أساسية واضحة ولشخصيات متناسقة مكتملة الأبعاد .

ولكن من المعروف أن جميع أشكال الصراع الموجودة في السيناريو يجب أن تأخذ صورة محددة في الفكرة الرئيسية في العمل الدرامي ككل . وهذه الأشكال من الصراع أنواع بسيطة تنتقل بالشخصية من



حالة من حالات الفكر إلى أخرى حتى يصل في النهاية إلى اتخاذ قرار أى أن الشخصية في الدراما السينمائية كالشخصية في الأعمال الأدبية الأخرى قد تنتقل بين هذه الأنواع المختلفة من الصراع في عمل درامى واحد . وإذا قارنا الدراما السينمائية ببعض أنواع الأدب المختلفة فإننا نجد أن كاتب السيناريو وكاتب القصة الطويلة ( الرواية ) لا يتقيد كل منهما بالحدود المفروضة على كاتب المسرحية فكاتب السيناريو لديه الحرية في أن يصف الأحداث كما تتراءى له وأن يتحكم في الزمان والمكان بحرية حيث إن السيناريست يستطيع أن يتحكم في الزمان والمكان بالطريقة الخيالية التي يراها ، لأن الإمكانات السينمائية سوف تحقق له هذه الخيالات على قدر الإمكان ثم إن كاتب القصة الروائية الطويلة له مطلق الحرية أيضاً في أن يكتب الأحداث ويطورها ويتحكم في الزمان والمكان بالطريقة التي تحلو له ، بل قد يتفوق على كاتب السيناريو في تخيلاته ، ذلك لأن كاتب السيناريو لابد وأن يكون عنده دراية بالتكتيك السينمائي وبالتالي لابد وأن يدري ما يمكن تنفيذه ، وأن يراعى الإمكانات السينمائية الموجودة أما كاتب الرواية الطويلة فلا يهتم ذلك لأن الرواية في النهاية عمل فني كامل مثل المسرحية ، إلا أن المسرحية عمل فني كامل محدد ، حيث إنه محدد بالإمكانات التي لدى المسرح مثل : هل المسرح دائري أو هو مسرح ثابت ؟ وأن المسرح عادة محدد بثلاث حوائط وما إلى ذلك .



## مقومات السيناريو

تنقسم كتابة السيناريو عادة إلى ثلاث مراحل :

١ - الفكرة الأساسية .

٢ - المعالجة القصصية .

٣ - المعالجة السينائية .

وليست هذه الخطوات قانوناً يجب أن يمر به السيناريو دائماً ، فقد يمر الخلق الفنى للسيناريو بصورة أخرى ولكن غالباً ما يمر بهذه المراحل فقد يبدأ كاتب السيناريو بتصور الفكرة الأساسية أو المقدمة المنطقية أولاً ثم يعالجها معالجة قصصية ثم معالجة سينائية وقد يحدث العكس ولكن فى نهاية الأمر نجد أن السيناريو يجب أن ينتهى بالمعالجة السينائية . ويراعى كاتب السيناريو عندما يمر بهذه المراحل تكوين الشخصية حيث إن الشخصية فى السيناريو تتكون من مقومات ثلاث :

### ١- الكيان الفسيولوجى :

ويقوم على الجنس الذى يتسمى إليه الشخصية ( رجل أم امرأة ) ثم السن والطول والوزن ولون العينين والجلد والقامة والمظهر والأناقة والصحة والوراثة وما إلى ذلك كله مما يتصل بحالة الإنسان العضوية .



## ٢ - الكيان السوسولوجى :

ويقوم على الطبيعة الاجتماعية ونوع العمل والتعليم والحياة المنزلية والدين والبيئة الاجتماعية التى تعيش فيها الشخصية والنشاط الذى تمارسه وألوان الهوايات والقراءات والعادات والأصدقاء ... إلخ .

## ٣ - الكيان السيكولوجى :

وهو عند السيناريست ثمرة الكيانين الآخرين ونتيجتهما المشتركة وهو الذى يحى فىنا مطامعنا ويسبب هزائمنا وخيبة آمالنا ويوضح مركبات النقص عندنا ومن هنا كانت نفسيتنا هى التى تكمل كياننا الاجتماعى والجسمانى بمعنى آخر وتشكلها .

وهنا يجب على السيناريست عندما يكتب الدراما السينمائية أن يدرس شخصيات فيلم المستقبل دراسة تشبه المعاشرة وطول الصحبة وأن يرسمهم بطريقة تشمل هذه الأبعاد داخل الخطوط التى حدد بها المقدمة المنطقية للعمل الفنى أو الفكرة الأساسية للفيلم . ولذا يجب على السيناريست أن يكون واسع الثقافة بعلوم فسيولوجيا الجنس الإنسانى وعلوم الاجتماع وعلم النفس ولا بد وأن يكون على دراية كبيرة بالتكتيك السينمائى حتى يبدأ البذرة الأولى للعمل الفنى عن وعى وعن إدراك لكى يساعد جميع مؤلفى الفيلم والمشاركين فى تنفيذه تحت رئاسة المخرج على الخلق الفنى المطلوب .



## الفصل الثاني

### مفهوم الحركة السينمائية

إن الحركة هي الأساس الحقيقي لفن السينما بل لجميع الفنون . حيث إننا نجد أن الحركة لها طبيعة خاصة في كل فن من الفنون . فطبيعة الحركة في فن الموسيقى تختلف عن الفنون التشكيلية وعن المسرح وعن الحركة في الأدب وهكذا نجد أن كل فن له طبيعته الحركية . وقد كانت الحركة مثيرة للدهشة عند مولد السينما كفن جديد . فنجد أن الرواد الأوائل جورج ميلييه والإخوة لوميير استخدموا الحركة على الشاشة بطريقة أذهلت عقل المتفرج ، فقد أعجب المشاهد واستمتع من هذا الفن الوليد وأصبحت مشاهد الحركة على الشاشة تبهره وأصبحت الحركة من أجل الحركة هي متعة المشاهد الأول بغض النظر عن استعمال الحركة تكتيكياً بطريقة سليمة أو خاطئة حيث كانت السينما بدائية وساذجة في بدايتها وهذا وضع طبيعي . وفي فيلم ( سرقة القطار الكبرى ) ١٩٠٣ - لأدوين سني بورتر كانت بداية استعمال الحركة بطريقة تختلف عما سبق حيث كانت تتحرك الكاميرا إلى اليسار لتتابع اللصوص وكان



استخدام الحركة البانورامية خطوة إلى الأمام وذلك لاستخدام الحركة لمساعدة المتفرج على تحديد ما المقصود رؤيته في الفيلم وإذا كنا نتكلم عن الحركة في فن السينما فيجدر بنا الإشارة بأن الحركة في الفيلم السينمائي تنقسم إلى نوعين .

### النوع الأول :

حركة داخل اللقطة والحركة هنا تنقسم بدورها إلى الأنواع الآتية :

أولاً : حركة الكاميرا والموضوع المصور ثابت .

ثانياً : حركة الموضوع سواء كان ممثل أو أى شىء متحرك مثل سيارة

أو قطار أو خلافة والكاميرا ثابتة .

ثالثاً : حركة الكاميرا وحركة الموضوع المصور في وقت واحد .

### النوع الثانى :

الحركة التى تنتج من وصل اللقطات .

أى حركة مابين اللقطات عن طريق المونتاج والحركة التى تبدو من

تتابع اللقطات ومثل حركة الموضوعات الساكنة مثل فيلم « المدرعة

بوتومكين » لايزنشتين حيث نرى أن لقطعات الأسود الحجرية وهى مرتبة

في تتابع سريع عشرة كادرات للأسد الأول في اللقطة الأولى ، وأربعة

عشر كادراً للثانى في اللقطة الثانية ، وسبعة عشر كادراً للثالث في اللقطة



الثالثة وهكذا عن طريق المونتاج يهب الأسد الرخامى واقفاً ، وهناك عشرات الأفلام الحديثة التى يظهر فيها حركة الموضوعات الثابتة عن طريق إيقاع المونتاج .

أما المقصود من ذكر الحركة السينمائية فى هذا المجال هو التركيز على أن الحركة السينمائية لم تعد لها أهمية فى فن السينما إلا عندما استخدمت الحركة لخدمة الخط الدرامى فى الفيلم . أما عندما تستخدم الحركة من أجل الحركة فقط فإنها تفقد قيمتها الأساسية والدليل على ذلك فيلم « عارى فى الميدان » إخراج كونرارد فولف المخرج الألمانى المشهور ، ونجد برغم أن الفيلم قد أنتج فى السبعينيات وهو فيلم معاصر لكن كثرة الحركة (Hand Kamera) طوال الفيلم أفقدت المعنى الدرامى المطلوب من الحركة وأصبحنا نجد أن الحركة استخدمت فقط من أجل جماليات الحركة وليس من أجل الدراما .

ومما هو جدير بالذكر أن أول من استخدم الحركة استخداماً درامياً

كان د . و جريفت (D. W. Griffth)



## الفصل الثالث

### نظريات المونتاج

إن من بين الرواد الأوائل الذين كان لهم الفضل الأكبر في التمهيد لوضع نظريات المونتاج المخرج الأمريكى دافيد وارك جريفيث فقد كانت الأفلام قبل جريفيث أقرب من التكنيك المسرحى أكثر منها إلى التكنيك السينمائى .

فالأفلام التى صورت قبل عام ١٩٠٧ تتكون عادة من مشاهد كاملة تسجلها آلة التصوير السينمائى من مكان واحد فقط وهناك سينمائيون كثيرون يذكرون فى كتاباتهم أن جريفيث هو الذى اخترع اللقطة الكبيرة (Close-up) وهذا غير حقيقى لأن اللقطة الكبيرة استخدمت قبل جريفيث . ولكن يمكن القول بأن جريفيث هو أول من فكر فى استخدام اللقطة الكبيرة (C. U.) الاستخدام الدرامى ، وليس معنى ذلك أن اللقطة الكبيرة قد استخدمت بالطريقة الدرامية التى لايشوبها الافتعال فى عهد جريفيث فالذى يرى فيلم « مولد أمة » مثلاً لجريفيث يجد أن الإضاءة مركزة على الوجه فى اللقطة الكبيرة بطريقة تبدو فيها



الصنعة واضحة ، ومع أن (C. U.) قد استخدمه جريفيث بطريقة مفتعلة إلا أن ذلك كان لخدمة الخط الدرامي ومثال ذلك اللقطة الشهيرة الكبيرة من فيلم (التعصب) لقطة اليدين المتشابكتين للزوجة وهذه اللقطة تعكس الإحساس الداخلى للزوجة وتبين مدى التوتر الذى تعيش فيه عندما حكم على زوجها بالإعدام وهى متأكدة أنه برىء .

وقد استخدم جريفيث لأول مرة العودة إلى الوراء (Flash Back) فى فيلم (مغامرات دوللى) . وفى فيلم (حب الذهب) استخدم حركة الكاميرا إلى الشخصين الهامين حيث إنه أراد أن يبرز انفعالات الطمع التى ظهرت على وجهى عاملى المنجم عندما عثر على كمية من الذهب وذلك عن طريق (C.U) ولم يستخدم اللقطة الكبيرة عن طريق المونتاج ولكن عن طريق حركة الكاميرا . وفى فيلم (الفيلا الوحيدة) استطاع أن يستخدم المونتاج المتوازي استخداماً فعالاً .

وقد فهم جريفيث أن السر الحقيقى للإخراج السينمائى إنما يكمن فى توجيه الكاميرا أكثر من توجيه وإرشاد الممثل ، ومن هنا كانت الدراما السينمائية فى عهد جريفيث دراما ناقصة ولذلك فإننا نرى أن من يطلق على جريفيث أبو المونتاج الدرامى فهو مخطئ . ولكن ترجع أهمية جريفيث فى أنه يختلف بكثير فى تفهمه للحركة عما سبقوه فإذا قارنا بينه وبين بورتر فى تقسيم الحركة إلى أجزاء صغيرة (لقطات) ، نجد أنه عندما



يقطع بورتر من لقطة إلى أخرى فإن ذلك يكون نتيجة لأسباب ملموسة لأنه أصبح من الصعب استيعاب الأحداث كلها في لقطة واحدة أما بالنسبة لجريفيث فقد كانت الحركة نتيجة لأسباب درامية لا لأسباب مادية وذلك لأنه مثلاً يعرض على المشاهد تفاصيل جديدة لها صلة وثيقة بالدراما في هذه اللحظة بالذات مثل المثال السابق الذى ذكرته وهو لقطة (C.U.) للدين المتشابكين للزوجة في فيلم (التعصب) .

ويمكننا أن نلخص عبقرية جريفيث في أنه هو أول من اكتشف معنى تكوين الكادر ( تكوين اللقطة ) وذلك من حيث إن هذا التكوين تستطيع أن تتحكم فيه بالعوامل الآتية :

١ - الموضوع المراد تصويره .

٢ - استخدام الإضاءة وتوزيعها .

٣ - استخدام الحركة داخل اللقطة .

ومن هنا اكتشف جريفيث أهمية الإيقاع في الفيلم ، مثال ذلك أنه إذا أخذنا الجزء الذى يمثل التعصب في العصر الحديث من فيلم ( التعصب ) نجد أنه يدور حول قصة عامل شاب يطرد من عمله بسبب اشتراكه في أحد الإضرابات وينتقل الشاب إلى نيويورك حيث يقع في يد عصابة من اللصوص إلا أنه بعد فترة يصادف فتاة يحبها ويتزوجها . ويحاول أن يجد عملاً شريفاً ولكن رفقاء السوء يدبرون له اتهاماً في جريمة قتل ، انتقاماً منه لأنه تركهم . وينتهى به الأمر إلى السجن ، ويحكم



عليه بالإعدام ، وفي النهاية تكشف الزوجة فجأة القاتل الحقيقي في الوقت الذى كانت إجراءات تنفيذ الإعدام على أشدها وليس هناك من يستطيع وقف التنفيذ إلا حاكم المقاطعة ، ولكن الحاكم قد غادر المدينة لتوه بالقطار السريع فما العمل ؟ تبدأ في الحال مطاردة رهبة لإنقاذ البطل فترى الزوجة وهى تلاحق القطار بواسطة سيارة وترى عن طريق المونتاج المتوازي غرفة الرجل بالسجن ويحضر القسيس للاعتراف وتستمر السيارة تطارد القطار حتى تكاد تلحق به ، وهكذا نرى المراحل الأخيرة للإعدام وتصل الزوجة في آخر لحظة وقد حملت معها قرار العفو وهكذا نجد عن طريق التوتر المبني على التناقض وبواسطة المونتاج انفعال المتفرج المتزايد .

وقد استطاع جريفيث خداع المتفرج عن طريق المونتاج في فيلم ( الطريق نحو الشرق ) ، وقد ذكرت ( مس إيريس بارى ) في كتابها ( جريفيث أستاذ سينمائي أمريكي ) إن لقطات قطع الثلج التى تقترب من الشلال بما في ذلك اللقطات التى تبدو فيها البطلة وهى تحاول النجاة في آخر لحظة من الموت غرقاً في الشلال كانت لقطات خادعة للشلالات المنخفضة نسبياً في فارمنجتون ولم يظهر في هذه اللقطات الحد السفلي للمياه وقد أدمجت عن طريق المونتاج في هذا الفصل لقطات أخرى لشلالات نياجرا الضخمة بحيث أصبحت هذه اللقطات مترابطة تماماً في ذهن المتفرج مع لقطات الفتاة الملقاة على الثلج فتخيل المشاهد أن الفتاة



تقرب من هذه الشلالات الثائرة . وعن طريق المونتاج وعن طريق لقطات ليست بينها صلة مباشرة في الحياة الواقعية نجح جريفيث في أن يخلق في ذهن المتفرج تداعياً للأفكار بشكل مقنع .

وهكذا مهد جريفيث لنظريات المونتاج بدون أن يدري أنه قد بدأ فعلاً هذه النظريات . ولم يكن يعرف أنه قد أحدث فتحاً كبيراً في نظريات الإخراج عن طريق الاستخدام الجديد للمونتاج . والجدير بالذكر أنه في الفترة الأخيرة من العصر الصامت وبداية عهد السينما الناطقة ظهرت نظريات في الإخراج متطورة مأخوذة مما اكتشفه جريفيث . فنجد أن الرواد الأوائل أمثال بودوفكن وإيزنشتين وكوليشوف قد أخذوا عن جريفيث أجزاء من اكتشافاته هذه وبدعوا نظريات المونتاج . وكذلك أخذ عن جريفيث المخرج مورنو استخدامه للحركة وطورها في فيلم ( الضحكة الأخيرة ) . أما بودوفكن فإنه يبنى نظرية المونتاج العاطفي ( كما يسميها بعض السينائيين بالمونتاج البنائي ولكننا نفضل تسمية نظرية بودوفكن بالمونتاج العاطفي لأن كل مونتاج هو مونتاج بنائي ) على القاعدة الآتية : وهي أن المونتاج ليس فقط مجرد وسيلة لوصل اللقطات ببعضها إنما هو وسيلة للتأثير في نفسية المتفرج عن طريق استخدامه لعدة طرق منها :



## ١ - التناقض :

فإذا أردنا مثلاً تصوير حالة البؤس التى يقاسيها رجل لا يجد ما يقتات به نجد أن هذه الحالة سوف يكون لها تأثير عميق فى نفس المتفرج إذا ما قورنت بمشاهدة حالة رجل مفرط فى الإقبال على الطعام وعلى أساس مثل هذا التناقض تبنى طريقة المونتاج المائلة على الشاشة وطريقة المونتاج هذه من أكثر الطرق استخداماً ولذلك يرى بودوفكن عدم المبالغة فى استخدامها .

## ٢ - مونتاج العلاقات :

وهذه الطريقة تشبه طريقة التناقض إلا أنها أوسع نطاقاً . ويوضحها بودوفكن بالمثال الآتى :

فى أحد الأفلام يحكم على أحد الأشخاص بالإعدام وتتحدد الساعة الخامسة صباحاً موعداً لتنفيذ الحكم . فنرى ترتيب اللقطات فى هذا الفصل كالاتى :

صاحب المصنع الذى يعمل به هذا الشخص يخرج مخموراً من أحد الأندية الليلية ، وينظر فى ساعة يده - الساعة الرابعة صباحاً وهذا هو العامل المحكوم عليه فى زنزنته وقد بدأت الاستعدادات لنقله لمكان التنفيذ . ومرة أخرى نرى صاحب المصنع يدق باب بيته وعند دخوله



٢٣

يسأل عن الوقت - الساعة الرابعة والنصف - عربة السجن تسير في الطريق إلى المقصلة تحت حراسة شديدة ، صاحب المصنع المخمور يغط في نومه وذراعه مدلى من السرير وقد بدت ساعة يده واضحة وعقاربها تزحف ببطء نحو الخامسة ، ثم نرى العامل وهو يشق .

في هذا الفصل سلسلتين متوازيتين من الأحداث تربط بينها الساعة التي تشير إلى اقتراب موعد الإعدام وهذه الساعة حول معصم الرجل المخمور تربطه ببطل القصة التي ينتظر نهايته الأليمة وتبقى هذه الصلة واضحة طوال الوقت في ذهن المتفرجين ويرى بودوفكن أن هذه الطريقة في المونتاج وسيلة ممتازة للتعبير السينمائي وهي قابلة للنمو والتطور .  
والواقع أن جريفيث سبق له أن استخدم مونتاج العلاقات وهو الذى نسميه المونتاج المتوازي عند جريفيث حيث أن فيلم ( التعصب ) كان كله عبارة عن تطبيق لمونتاج العلاقات - فقد تداخلت فيه أربع موضوعات بمهارة للهجوم العاطفى ضد التعصب من خلال العصور المختلفة .

### ٣ - الرمزية :

يذكر بودوفكن فى كتابه (Film technique and film acting) أنه فى اللقطات الأخيرة لفيلم إضراب يأتى بعد لقطة إعدام العمال بالرصاص لقطات تمثل ذبح ثور فى المذبح . وقد أراد كاتب السيناريو



أن يعبر بهذه الطريقة عن فكرته وهى أن إطلاق الرصاص على هؤلاء العمال كان يتمثل فيه نفس البرود والقسوة التى تبدو على الجزار وهو يذبح الثور بسكينه الضخم . وهذه الطريقة لها قيمتها فى الإيحاء والتأثير على المتفرج بفكرة معينة دون الحاجة إلى المباشرة .

#### ٤ - التكرار :

ويرى بودوفكن أن المخرج قد يؤكد معنى معيناً عن طريق التكرار للقطعة معينة فى المونتاج . وقد كان بودوفكن يرى أن أى شىء يجرى تصويره على الشاشة يعتبر شيئاً ميتاً حتى ولو تحرك أمام الكاميرا . ولاتدب الحياة السينمائية فى أى لقطة من الفيلم إلا عندما توضع مع غيرها من اللقطات وتعرض باعتبارها جزءاً من مجموعة لقطات مختلفة . بل ويذهب بودوفكن إلى الأبعد من ذلك فهو يقول « عبارته المشهورة » : ( إن أساس الفن السينمائي هو المونتاج ) .

أما نظرية المونتاج فى مفهوم كوليشوف وقد كان أستاذاً لبودوفكن فهو يرى أن كل فن يحتاج أولاً : إلى مادة . وثانياً : إلى وسيلة لتكوين هذه المادة التى يختص بها هذا الفن وتتناسب معه ، فالموسيقار مادته فى الأصوات التى ينظمها داخل إطار زمنى ، ومادة الرسام هى الألوان التى يستخدمها فى مساحة معينة على سطح لوحاته . وكان كوليشوف يرى أن مادة العمل السينمائي هى قطع الفيلم وأن وسيلة استخدامها هى وصل



هذه القطع ببعضها حسب ترتيب فني معين . وهو يرى أن الفن السينمائي لا يبدأ في أثناء قيام الممثلين بأداء أدوارهم أو في أثناء تصوير اللقطات المختلفة وإنما يبدأ الفن السينمائي منذ اللحظة التي يبدأ فيها المخرج عملية المونتاج . حيث إن المونتاج لا يستمد قوته فقط من تقسيم المشاهد إلى لقطات بل أهمية المونتاج تكمن في أن اللقطات المتتابعة تخلق فيما بينها مجموعة من العلاقات المتشابكة وقد أجرى كوليشوف عدة تجارب لإثبات ذلك ومن هذه التجارب تجربة ( الخلق الجغرافي ) .

وقد أثبت فيها أنه عن طريق المونتاج يمكن خداع المشاهد وهذه التجربة قد جمع فيها كوليشوف هذه اللقطات :

- ١ - شاب يسير من اليسار إلى اليمين .
- ٢ - امرأة تسير من اليمين إلى اليسار .
- ٣ - يتقابل الشاب والمرأة ويتصافحان ثم يشير الشاب إلى .
- ٤ - يظهر مبنى كبير أبيض اللون ذو سلام عريضة .
- ٥ - الاثنان يصعدان السلم .

وبعد أن تم ربط هذه المناظر عن طريق المونتاج وعرضت على الشاشة بهذا الترتيب المذكور بدت للمتفرج على أن هذا المشهد هو وحدة متكاملة وبدت فيها الحركة متصلة . ولكن في حقيقة الأمر فإن كل لقطة من هذه اللقطات كان قد تم تصويرها في مكان يختلف عن الآخر ويبعد عنه كثيراً . ولكن المونتاج أظهر لنا علاقات قد بدت من حركة الممثلين



فى الزمان والمكان . وهكذا تم الخلق الجغرافى عن طريق المونتاج .  
ثم كشف كوليشوف فى تجربة أخرى أن المونتاج يمكن أن يخلق  
أحاسيس ومشاعر ليس لها وجود وأن التمثيل السينمائى ليس له أهمية  
المونتاج فى نقل الأحاسيس الإنسانية للمشاهد . فقد أخذ كوليشوف مع  
تلميذه بودوفكن بعض اللقطات الكبيرة (C.U) المتشابهة من  
أفلام مختلفة لوجه الممثل مسجوكين وهى تمثل الوجه وهو جامد ووضع  
هذه اللقطات فى ثلاثة أوضاع ، فى الوضع الأول وصل لقطة للممثل  
مسجوكين بلقطة أخرى لطبق شوربة موضوع على المائدة ، ثم فى الوضع  
الثانى فقد أعقبها بلقطة تمثل امرأة متوفاة راقدة فى كفنها أما فى الوضع  
الثالث فبعد لقطة وجه الممثل مسجوكين وضع طفلة صغيرة تلهو بلعبة  
على شكل دب . وعندما عرضت هذه التجربة على الجمهور أبدوا  
إعجابهم الشديد بمهارة الممثل فى التعبير وإعطاء الإحساس المناسب  
لكل حالة وقد تخيل كوليشوف بهذه التجربة أن المونتاج أهم من توجيه  
الممثل وأهم من تعبيره وطبعاً كان ذلك أيام السينما الصامتة ولكن أثبتت  
الأيام بطلان هذه التجربة تماماً حيث أن الكاميرا السينمائية تسمى أحياناً  
( بالعين الخبيثة ) أى أنها تغوص فى أعماق الممثل لكى تكشف عن طريق  
تعبيرات وجهه وأحاسيسه الداخلية وإذا لم يكن الممثل صادق الإحساس  
مع نفسه فى تقمص الشخصية فإن ذلك يظهر فى وجهه وهنا يصدق قول  
بيلا بلاش فى رأيه أن وجه الإنسان يحمل فى نفسه روحاً ومصيراً .. وأنا



نلاحظ على الوجه كما نشاهد في ميدان قتال مكشوف ، صراع النفس مع ماهو مقدر لها .. وهذا مالا يستطيع أى نوع من أنواع الأدب أن يكشفه لنا .

والحقيقة : أن الانفعال في التعبير على وجه الممثل السينائي أوضح بكثير عن أى لسان - وتعبير الوجه يدل على شخصية صاحبه ففيه تبدو المظاهر التي تفصح عما بداخله أكثر مما تفصح الكلمات وأن نظرة واحدة من تعبير الممثل تعبر عن أدق المشاعر .

وهكذا نرى فشل تلك التجربة السابقة مع تطور فن السينما حيث إن الصدق في التعبير السينائي هو من ضروريات نجاح العمل الفني . وإذا كان كوليشوف قد أجرى التجربة السابقة لتوضيح أحاسيس ومشاعر ليس لها وجود عن طريق المونتاج فإنه قام بتجربة أخرى لإعطاء الإحساس بأشخاص ليس لهم وجود عن طريق المونتاج فقد قام مثلاً بتصوير أيدي وسيقان وعيون ورءوس لنساء مختلفات وهن يتحركن ثم قام بتركيب اللقطات معاً بحيث أعطت تأثير حركة امرأة واحدة .

أما المخرج إيزنشتين فيرى أن اللقطات المنعزلة الصلة يمكن عن طريق المونتاج أن توحى بشيء آخر غير مجرد حاصل جمع هذه اللقطات . ويشرح إيزنشتين نظريته هذه في كتابه ( الإحساس الفيلمي ) و ( الشكل الفيلمي ) .

فهو يرى أن المونتاج الحقيقي ينطوى على « تركيب لقطات في مقابل



بعضها البعض بغية تشكيل مضمون وصورة .  
ويقسم إيزنشتين المونتاج إلى أنواع عدة منها المونتاج اللوني والصوتي والإيقاعي والنغمي والفكري ويرى أنه في المونتاج الإيقاعي نحصل على التوتر الشكلي عن طريق زيادة السرعة وذلك بتقصير القطع .  
ونحن نعتقد أن مشهد سلام أوديسا في فيلم ( المدرعة بوتومكين ) يشتمل على جميع أنواع المونتاج التي ذكرها إيزنشتين وقد اشتهر إيزنشتين بالمونتاج الفكري وهو يبنى نظريته في هذا النوع من المونتاج على أساس أن  $1 + 2$  لا يساوي ٣ بل تساوي شيئاً آخر أى أن نتيجة اللقطة الأولى مع الثانية تعطى معنى جديداً أو تخلق صدمة . ومن هنا يمكن تسمية هذا النوع من المونتاج بمونتاج الصدمة والأمثلة على ذلك كثيرة منها فيلم ( أكتوبر ) حيث يقوم الفيلم كله تقريباً على المونتاج الفكري . ولهذا فإن هذا الفيلم يعتبر من أعقد أفلام إيزنشتين - ولم يستمر إيزنشتين على استعمال نظرية المونتاج الفكري في بقية أفلامه بالطريقة التي استخدمها في فيلم ( أكتوبر ) لصعوبة المونتاج الفكري بالنسبة للمشاهد .



## الفصل الرابع

### رفض المونتاج ودور بازان فيه

إن المونتاج كما رأينا له دور كبير في أسلوب المخرج ولكن هناك من رفض المونتاج تماماً مثل هتشكوك في فيلم ( الحبل ) وحاول بكل إمكانياته الاستغناء التام عنه .

ومن أشهر الرفضين للمونتاج أندريه بازان وهو يعتبر من أشهر السينائيين الفرنسيين وقد كان على رأس النقاد الذين ساندوا الموجة الجديدة في فرنسا وهو الذي أسس مع زملائه مجلة ( كراسات السينما ) التي تعتبر من أشهر المجلات الثقافية السينائية في العالم منذ نشأتها حتى نهايتها منذ عدة سنوات قليلة . وقد اهتم بازان بعمل دراسات خاصة عن أورسون ويلز وفيتوريودي سيكا وجان رينوار ثم ضمنها في كتابه ( ماهي السينما ) ( الذي نشر بعد وفاته ما بين عام ١٩٥٨ - ١٩٦٢ ) في أربعة أجزاء الجزء الأول عن نشأة السينما ولغتها والجزء الثاني عن السينما وعلاقتها بالفنون الأخرى والجزء الثالث عن السينما وعلم الأجناس والجزء الرابع عن جماليات الحقيقة والواقعية وتضم هذه الأجزاء معظم مقالاته .



إن بازان يحاول تحليل قوانين المونتاج وعلاقاتها بالتعبير السينمائي وهو يرفض المونتاج أحيانا ، حيث إن المونتاج يقوم أصلاً على وهم وخداع الجمهور فهو يضع القانون الجمالي الآتي ( عندما يكون جوهر حادث متعلقاً بوجود عاملين أو عوامل متعددة من عوامل الحدث معاً ، فإن المونتاج يصبح ممنوعاً ) وقد وضع بازان هذا القانون بالمثل الآتي :

إنه يوجد في فيلم إنجليزي ردىء اسمه ( عندما تكف النسر عن الطيران ) فصل لاينسى ، أن الفيلم يعيد تصوير قصة ، هي على أى حال حقيقية عن زوجين شابين قاما بإنشاء وتنظيم حظيرة تضم عدداً كبيراً من الحيوانات في أفريقيا الجنوبية في أثناء الحرب ولتحقيق النجاح في مشروعها عاش الزوجان مع طفلها وسط الأدغال والفقر التي أشير إليها تبدأ بطريقة بدائية تماماً وهو مشهد الطفل الذي يتعد عن معسكر والديه دون أن يشعر ، فيقابل شبلاً صغيراً تركته أمه مؤقتاً ودون أن يقدر الطفل خطورة عمله فإنه يرفع الحيوان الصغير بين ذراعيه ليأخذه معه إلى منزله ، وفي هذا الوقت جاءت أم الشبل وقد نهها الصوت أو الرائحة إلى وكرها ، ثم اقتفت أثر الطفل الذي لم يكن يدرى عن الخطر شيئاً وتبعته وسارت وراءه على بعد قريب مسافةٍ ما ، وأصبح الثلاثة على مقربة من المعسكر حيث رأى الأبوان المذعوران ابنهما والوحش الذي كان سينقض بين لحظة وأخرى على سارق الشبل الصغير ، ولتوقف قليلاً عن الوصف . فكل شيء حتى الآن تم عمله على طريقة المونتاج المتوازي



٣١

وهذا التشويق الساذج إلى حدٍ مازهر في صورة تقليدية تماماً ، ولكن هانحن أولاً نرى ، والدهشة تستولى علينا أن المخرج تخلص عن اللقطات المتقابلة وعزل أبطال المأساة وقدم لنا في نفس الوقت وفي نفس اللقطة العامة الأبوين والوحش . إن هذا الإطار وحده يضيف طابعاً من الصدق في الحال وحتى بالنسبة لما سبق تصويره ونرى ابتداءً من هذه اللحظة في نفس اللقطة العامة الوالد يأمر ابنه ألا يتحرك ويتقدم اللبؤة عندئذ في هدوء لتستعيد شبلها وتأخذه وتتجه نحو الأدغال في الوقت الذي يندفع الوالدان مطمئنين نحو ابنهما .. ويرى بازان أن الإطار النهائي الذي يقتضى وضع الشخصيات في موقف حقيقي في هذا المنظر النهائي يحملنا تواءمًا نحو قمة الانفعال السينمائي ويرى أن هذه الحركة الماهرة أمكن الوصول إليها بسبب اللبؤة ( التي كانت نصف مروضة وكانت تعيش قبل تصوير الفيلم بين أفراد أسرة هذه الصغيرة ) .

إن بازان يعتقد أن أهمية عمق المجال هنا وعدم استخدام المونتاج في هذه اللقطة الأخيرة تنحصر في احترام الوحدة المكانية للحادث وأن الواقعية تنحصر هنا في تجانس المكان وهو يرى أن استخدام المونتاج ممكن أن يحول العمل إلى أدبٍ رديٍّ إذا كان بطريقة غير واعية . أو إلى سينما عظيمة إذا كان بطريقة واعية .

إن أندريه بازان يعتقد أن اللقطة ذات عمق المجال تكون في أغلب الأحيان أفضل بكثير من المونتاج حيث إنها لا تكون خادعة بالنسبة



للجمهور وأن المونتاج الداخلى الذى ينتج عن طريق تحريك الكاميرا هو أفضل من المونتاج ، إن أندريه بازان يرفض المبدأ الذى وضعه بودوفكن وهو ( إن أساس الفن السينمائى هو المونتاج ) .

ويرى أندريه بازان أن شهرة ( المواطن كين ) إخراج أورسون ويلز لا يمكن أن يكون مبالغاً فيها فإن مشاهد كاملة تعالج فى لقطة واحدة بفضل عمق المجال حتى أن الكاميرا تبقى أحياناً بلا حركة .

وفى مفهوم بازان أن المؤثرات الدرامية المطلوبة مقدماً من المونتاج تنشأ عن حركة الممثل فى الكادر . ويعتقد أندريه بازان أن عمق المجال أولاً يضع المتفرج فى علاقة مع الصور أقرب من العلاقة التى بينه وبين الواقع . وأنه بصرف النظر عما تحتويه الصورة نفسها فإن بناءها أكثر واقعية - ثانياً - إن عمق المجال يفترض بالتالى موقفاً ذهنياً أكثر نشاطاً بل يفترض مساهمة إيجابية يقوم بها المتفرج تجاه الإخراج على حين هو فى المونتاج التحليلى ليس عليه إلا أن يتابع المرشد وأن يصب انتباهه فيما يقدمه له المخرج .

ومن هنا نرى أن أندريه بازان كان يبنى نظريته على عكس نظريات كوليشوف حيث أن معظم تجارب ونظريات كوليشوف كانت قائمة على خداع المتفرج عن طريق المونتاج .



## الفضل الخامس

### أهمية عناصر تكوين الفيلم

في الواقع أن قضية المونتاج قضية هامة في نظريات الإخراج السينمائي عموماً وكل مخرج له أسلوبه في استخدام المونتاج حيث إنه لا يستطيع أن يقوم بعمل فيلم بدون المونتاج . وهنا نستطيع أن نقف وقفة بسيطة لمن يعترض على هذا الرأي بقوله إن فيلم (الحبل) إخراج هيتشكوك كان فيلماً بدون مونتاج ونقول ببساطة ؛ إنه استعاض عن المونتاج بطريقة المونتاج الداخلي الذي يؤمن به أندريه بازان أى عن طريق الحركة داخل اللقطة سواء حركة الكاميرا وحدها أو حركة الموضوع وحركة الكاميرا في وقت واحد . إذاً سواء كان المخرج يؤمن بالمونتاج القائم على وصل اللقطات أو على المونتاج الداخلي للقطعة فلا بد وأن يكون في تفكيره كيفية استعمال المونتاج في تنفيذ الفيلم .

ومع ذلك لا نستطيع أن نوافق أرنست لندجرين في كتابه ( فن الفيلم ) حيث يقول : « إن أساس الفن السينمائي هو المونتاج » بهذه العبارة يبدأ بودوفكن كتابه الكلاسيكي Film technique وهي عبارة



تصدق اليوم بقدر صدقها يوم قالها بودوفكن لأول مرة عام ١٩٢٨. ويبدو أن هذه العبارة ستبقى صادقة ما دامت هناك سينما في الوجود<sup>(١)</sup> وذلك لأن لندجرين قد ألف كتابه هذا في أواخر الأربعينات وأن مقالة بودوفكن هذه كانت في عام ١٩٢٨ ، وقد كان المونتاج في ذلك الوقت هو الأساس في فن السينما أما في الأربعينات وبعد أن ظهر الصوت وبدأ ظهور عمق المجال . وحيث أصبحنا نرى في لقطة واحدة ما كنا نراه في ثلاث أو أربع لقطات عن طريق المونتاج . أى أنه في هذا الوقت قد أصبح أمامنا استخدام المونتاج الذى نسميه المونتاج الداخلى عن طريق حركة الكاميرا وعمق المجال والمثال على ذلك فيلم ( المواطن كين ) لأورسون ويلز ( سنة ١٩٤١ ) ومن المعروف أن أورسون ويلز قد أسهم في نظريات الإخراج وذلك بدفع السينما إلى مفهوم المنظور باستخدام عمق المجال بصورة مستمرة ومنتظمة . وقد لجأ إلى استخدام عدسات متعددة بهدف نقل مجال المنظور المطلوب وقد لاحظ جان لوى بودرى في مقاله ( الإثارة الفكرية للسينما ) في مجلة سنيتك سنة ١٩٦٨ أن أبعاد الكادر ( الصورة ) ذاتها والنسبة بين الارتفاع والعرض تبدو محسوبة جيداً وفقاً لمتوسط مأخوذ من الرسم ( الكلاسيكى ) وذلك في حالة إيضاح عمق المجال في اللقطة وكذلك نجد وليم ويلر في فيلم ( أجمل

( ١ ) لندجرين إرنست ( فن الفيلم ) ترجمة صلاح التهامى -- الألف كتاب القاهرة ١٩٥٩ ص ٤٠ .



سنوات حياتنا ) قد استخدم عمق المجال وحركة الكاميرا والمونتاج الداخلي للقطعة بطريقة فعالة .

وهذا يدل على أن في الأربعينات لم يكن المونتاج هو الأساس في السينما بل كان هناك عناصر أخرى كانت لها قيمتها حتى في الثلاثينات فمثلاً إذا استعرضنا فيلم ( تحت سماء باريس ) للمخرج الفرنسي رينيه كلير نجد أن استعمال عناصر الصوت في هذا الفيلم كان لها قيمتها الدرامية الكبيرة من حيث إبراز قيمة الصورة في بداية استخدام الصوت ثم ظهر اللون بعد ذلك ، حتى أننا الآن نجد أن معظم الأفلام ملونة وبالطبع أضاف اللون إمكانية درامية كبيرة لفن السينما ولكننا مع ذلك لانوافق على أن الصوت أو اللون هو الأساس في فن السينما بالرغم من الأمثلة الكثيرة على أهمية الصوت واللون ، فإذا رأينا فيلم ( تكبير ) أو ( الصحراء الحمراء ) لأنطونيوني لعرفنا مدى أهمية اللون في الفيلم وكذلك في فيلم ( إنهم يقتلون الجياد أليس كذلك ) للمخرج الأمريكي سيدنى بولاك ١٩٦٩ نجد بوضوح مدى استخدام عناصر الصوت وكيف أن ( سارينة حلبة الرقص ) كانت تلعب دوراً كبيراً في الخط الدرامي للفيلم ونماذج أخرى كثيرة .

وليس معنى ذلك أنني أوافق أندريه بازان عندما يرفض المونتاج ويصفه بأنه خادع للجمهور ويذكر أن عمق المجال أفضل حيث إنه أصدق من المونتاج ، إننا نعتقد أن كل عنصر من عناصر تكوين الفيلم له



أهميته في لحظة معينة أو في مشهد معين . وقد يكون للموسيقى الأهمية في الفيلم على بقية عناصره مثل فيلم ( صوت الموسيقى ) أو فيلم ( تشايكوفسكى ) أو فيلم ( Love story ) أو ( رجل وامرأة ) وقد يكون للمونتاج السيطرة على بقية العناصر الأخرى في الفيلم كما في فيلم ( راشمون ) للمخرج اليابانى أكيرا كيرا ساوا حيث إننا عن طريق المونتاج رأينا أربع وجوهات نظر للحادثة التى كان يعالجها الفيلم . إذاً فكل عنصر من عناصر تكوين الفيلم له أهميته ولانستطيع القول بأن هناك عنصراً له أهميته أكثر من العنصر الآخر إلا إذا تطلب الحدث الدرامى ذلك .



## الفصل السادس

### الواقعية الإيطالية الجديدة

تعتبر الواقعية الإيطالية الجديدة من أهم الاتجاهات السينمائية التي سادت العالم في الثلاثين عاماً الأخيرة . فمن المعروف أنه ظهرت في السنوات الأولى للسينما الناطقة في إيطاليا موجة من الأفلام الغنائية والعاطفية وأفلام ( غرف النوم ) والتي كانت تقتبس من المسرحيات ذات الشعبية . وقد أطلق النقاد الإيطاليون على هذه الأفلام ( اسم أفلام التليفون الأبيض ) وذلك لأن كثيراً من حوادث هذه الأفلام كانت تتركز حول التليفون الأبيض الموضوع في غرفة نوم البطلة . وفي نهاية الحرب العالمية الثانية ظهرت بداية نظريات الواقعية الإيطالية الجديدة . ومن أعلامها سيزار زفاتيني وروسيليني وفسكونتي ودي سيكا وفليني وأنطونيوني . وقبل أن يتم جلاء الألمان عن روما ١٩٤٤ كان روسيليني قد بدأ العمل في فيلم ( روما مدينة مفتوحة ) الذي يعتبر بداية حركة الواقعية الجديدة في السينما الإيطالية كلها .

وإننا نستطيع أن نتبين نظريات الإخراج في الواقعية الإيطالية



الجديدة إذا مانا قشنا آراء أشهر روادها الأوائل سيزار زفاتينى الذى كان يقوم بكتابة سيناريوهات معظم أفلام دى سيكا وهو واحد من أعظم الكتاب المعبرين عن السينما الإيطالية فى ذلك الوقت .

من آراء زفاتينى تخلص من القصة والبحث عن مادتك الفنية فى الشوارع المحيطة بك وخذ المواقف الإنسانية البسيطة واكشف الغطاء عن العناصر التى تتشكل منها ، تخلص من الممثل المحترف وتخلص من المعدات الفنية التى قد تقف عائقاً فى طريق الاتصال المباشر بالحقيقة . إن زفاتينى يرى أن الحياة اليومية بكل ما فيها من مألوفات لا يمكن أن تبعث على السأم ويعتقد زفاتينى أن الدراما التى تحاول أن تعرض قصة عن الحياة إنما هى دراما مريضة .

إن فى مفهومه أن المواقف التى تصلح كمادة فيلمية هى امرأة تشتري حذاءً ، ورجل عجوز يحنى الرأس نعاساً ( نائماً ) وهو جالس على مقعد بإحدى الحدائق أو فتاة لحظة استيقاظها فى الصباح إنه يرى أن هذه الموضوعات تصلح للسينما وأفضل شىء هو تسجيل ساعة أو ساعتين فى حياة أى رجل .

وقد أدرك زفاتينى بدون شك أن هذا الرأى من الممكن أن يكون بغير دى معنى أو مستحيلاً . لأن مجرد استمرار الكاميرا فى الدوران ليس له معنى ، ولكن فى اللحظة التى يبدأ فيها الفنان عملية قطع الصور واختيارها وتنظيمها فإنه يكشف عن أسلوبه وانفعالاته بالحدث الفنى



وتتلخص أفكار ونظرية زفاتيني عن الواقعية بالآتي :

- ١ - المناداة بالاستغناء عن القصة أو الحبكة الدرامية .
- ٢ - الاستغناء عن الممثل المحترف .
- ٣ - البعد عن كل ما قد يمثل حائلاً أو حاجزاً بين المشاهد والاتصال المباشر مع المادة المعروضة وذلك مثل الماكياج أو تأثيرات الإضاءة الصناعية والديكور .

٤ - يعتقد زفاتيني أن مزج الدراما بالواقع هو تشويه للواقع نفسه .

ولكن ليس معنى ذلك أن الواقعية تنحصر في مجرد تسجيل الواقع ( هذا إذا ما أخذنا نظرية زفاتيني بنظرة جامدة ) . ولكن لابد وأن يكون هناك قدرٌ ولو قليل من إحساس الفنان يتمثل في عملية الاختيار والترتيب كما سبق القول .

فمن المعروف أن الحياة وما يعرضه الفيلم شيان مختلفان حيث إن هناك فارق بين مجرد تسجيل الواقع ونقل الإحساس به وإن أفكار زفاتيني تمثل ما كان يجب أن تكون عليه الواقعية ثم إن سيناريوهات في بداية حركة الواقعية الجديدة تعتبر خير ممثل للواقعية من حيث إنها تعكس صورة ما يمكن أن يسمى بأهم محاولات الإنسان الحر ليتحقق من ذاته من خلال الفيلم .

وفي الخمسينيات حدث إفراط في إنتاج أفلام الواقعية الجديدة



ولكن أخذت بعض الأفلام تتجه اتجاهها مخالفاً . فمثلاً بدأ بعضها يتجه إلى الميلودراما والمبالغة في مشاهد العنف والاعتصاب مثل فيلم ( الأرز المر ) ثم أصبحت القصص تؤخذ من مآسى حقيقية هزت إيطاليا مثل فيلم ( روما الساعة ١١ ) وتدور قصة هذا الفيلم عن البطالة والفقر حيث إنه ذهبت أكثر من مائتي فتاة إلى مكتب للتقدم بطلب لشغل وظيفة أعلن المكتب عنها وازدحم السلم بعدد كبير من الفتيات مما أدى إلى انهياره ووفاة وإصابة العشرات . ونحن نرى في فيلم ( روما الساعة ١١ ) ما قد حدث في الطبيعة ثم عاد الفيلم عن طريق العودة إلى الورا (Flash Back) إلى حياة بعض هؤلاء الضحايا ، ومنهن فتاة تركت بيتها لتعيش مع فنان وفتاة من فتيات الليل أرادت أن تتوب .

ومعظم الأفلام الواقعية التي ظهرت في إيطاليا في ذلك الوقت استمدت قصصها من أمثال هذه الحوادث التي وقعت فعلاً ونشرت الصحف تفاصيلها وكانت هذه الأفلام لا تحاول تجميع الواقع بل كانت تقوم بالتركيز على الفقر والعنف وكذلك كانت الأفلام في ذلك الوقت تبرز الواقعية في الجنس . ولكن المثل الحقيقي للواقعية الإيطالية الجديدة في بدايتها هو كما ذكرت فيلم ( روما مدينة مفتوحة ) إخراج روسيليني لقد حاول المخرج في هذا الفيلم أن يصور حالة التوتر والمحاكات والمقاومات البطولية التي قام بها رجل الشارع في روما خلال سنوات الاحتلال النازي وباستثناء الدورين الرئيسيين ( أنا منياني ومارتشيلو مسترياني ) فإن



معظم الممثلين كانوا غير محترفين بل إن كثيراً منهم كانوا مواطنين عاديين التقطت صورهم بدون تحضير أو إعداد سابق بواسطة الكاميرا السرية (وهي الكاميرا التي تخبأ ولا يحس بها الأشخاص العاديين) فقد تخبأ مثلاً فوق أسطح البيوت أو توضع بطريقة غير ظاهرة في السيارات ولم يصور إلا مشاهد قليلة في الاستوديو. إن فيلم ( روما مدينة مفتوحة ) يعتبر فتحاً جديداً في نظريات الإخراج ولكن ليس معنى ذلك أن تكتيك الإخراج في هذا الفيلم بلا عيوب فقد كانت الإضاءة وخاصة في المشاهد الداخلية التي لم تصور في الاستوديو ضعيفة جداً مما أفقد هذه المشاهد التأثير الدرامي المطلوب منها .

وإذا كنا قد ذكرنا أن الواقعية الإيطالية كانت الأفلام في بدايتها تعبر عن الحرب والفاشية والعنف والفقر والحرمان ، فقد ظهرت في الوقت نفسه اتجاهات جديدة تبشر بالأمل الكبير للشاشة الإيطالية قبل أن تعكس فيها على العالم وأصبحت الواقعية تعبر عن الحياة اليومية للرجل العادي وأضيف إليها بعد جديد ألا وهو عنصر الفكاهة والخيال وأحياناً الشاعرية وخير شاهد على ذلك فيلم ( الطريق ) لفديريكو فليني عام ١٩٥٤ حيث لجأ المخرج إلى الواقعية والشاعرية مستغلاً الأماكن الطبيعية في تصوير مناظر الفيلم وترتكز قصة هذا الفيلم على مأساة عميقة لقصة حب بين ( حاوي ) وفتاة ساذجة . ( وقد أدى كل من أنطوني كوين الذي كان يلعب دور الحاوي وجوليتا مازينا التي كانت تلعب دور الفتاة



الدورين بطبيعة وتلقائية ) وكان التصوير يدور في الشوارع وفي الأماكن الطبيعية حيث كنا نجد في بعض مشاهد الفيلم أن الشارع يشاهد كما هو في الواقع بكمية الأوراق المتناثرة والأتربة وخلافه ونحن نعتقد أنه ليس معنى التصوير في الشوارع والأماكن الطبيعية أن ذلك هي الواقعية ولكنها أحد الدعائم التي قامت عليها الواقعية الإيطالية في بدايتها ثم إنه ليست الواقعية هي نقل الواقع كما هو بل لا بد وأن يكون نقل الواقع بأسلوب الفنان ذاته . لأن الفن تعبير وليس تسجيل والدليل على ذلك أن كل رائد من رواد الواقعية الإيطالية كان له أسلوبه المتميز عن الآخر فمثلاً إذا أخذنا فلليني كأحد أعلام الواقعية الإيطالية في بداية نشأتها نجد أن فلليني يختلف في أسلوبه عن مخرجي الواقعية الإيطالية ويحتل مكاناً خاصاً بالنسبة للسينما الإيطالية . فقد بدأ حياته السينمائية بالعمل مع روسيليني في بداية الواقعية الجديدة ولكن فلليني نفسه أضاف للواقعية لغة شاعرية خاصة به ولا شك أن نشاطه طوال السنوات السبع التي عمل خلالها مساعد مخرج أو سيناريست قد أثر على عدد من زملائه ولو بطريقة غير مباشرة .

إن نظرية الإخراج عند فلليني نجدها أولاً في بناء الشخصيات ( حيث إن فلليني يشترك في كتابة كل سيناريوهات أفلامه تقريباً ) فقد اشترك مع بنيلي وروندى في فيلم ( ٨ ١/٢ ) واشترك مع بنيلي وفليانو في فيلم ليالى كابيريا ومع بنيلي في فيلم ( الطريق ) ، إن شخصياته تبدو دائماً كمخلوقات صنعت من مشاعر خالصة حاملة ومعظم شخصيات فلليني



بعد أن تجسدت في أفلامه نجد أنها إما أن تدعو للتعاطف معها بشكل كبير مثل شخصية دجلسمينا في فيلم ( الطريق ) وشخصية كابيريا في فيلم ليالى كابيريا ( وقد لعب الشخصيتين جوليتا مازينا ) أو تدعو إلى الاشتزاز منها بشكل منفرد مثل الشخصية الشريرة الحادة التى لعبها الممثل فرانسو بيريه وهى شخصية أوسكار فى فيلم ( ليالى كابيريا ) أو أن تكون الشخصية الحادة الطباع المتقلبة مثل شخصية جويدو فى فيلم ( ٨ ١/٢ ) التى لعبها مارتشيلو مستريانى . إن الخيال له النصيب الأكبر فى بناء هذه الشخصيات وفى البناء الدرامى لجميع أفلام فلينى .

إن شخصيات فلينى هى شخصيات فلينية ، شخصيات حقيقية وخيالية مستعدة دائماً للابتعاد عن الواقع الذى يحجب آمالها لتندفع بكل قوتها إلى الخيال .

إن تسلسل المشاهد المتعارضة والتى يتباين معناها الواحدة مع الأخرى تخلق البناء الأساسى عند فلينى . حيث نرى الواقع الذى يلى الحلم . والانطلاق أو السقوط أو السلوك الغريب وهكذا نرى أن شخصيات فلينى تبحث عن حقيقة أحلامها .

إن فلينى فى أفلامه لم يصور الواقع أو البيئة كما هى ولكنه شكل الواقع لكى يلائم الحالة النفسية للشخصية والواقع فى نظره هو ما أحس به وليس ما أراه . وقد بنى نظريته فى الإخراج على أساس أن الماضى والحاضر والمستقبل جزء واحد لا ينفصل حيث إن الشخصية فى نظره



لا ينفصل ماضيها عن حاضرها وعن مستقبلها ولكن الجديد الذى أضافه  
فللبنى هو أنه خلط الماضى والحاضر والمستقبل بطريقة جديدة . وهذه  
النظرية مستوحاة من واقع الإنسان حيث إن الإنسان فى الحياة يستطيع  
أن يكون فى الحاضر ومع ذلك قد يذهب بخياله ( يسرح ) إلى الماضى  
أو فى المستقبل ويكون ذلك كله فى آن واحد . هكذا كانت شخصية  
جويدو فى فيلم ( ٨ ١/٢ ) وشخصية جوليتا فى فيلم ( جولينا والأرواح ) .  
إن أعمال فللبنى أكثر الأعمال إثارة للجدل والنقاش فى السينما  
المعاصرة والنقد الذى يكيل لها والمدح أو الهجوم هو الدليل على أهميتها .  
لذلك فضلت أن أكتب فى إيجاز محاولاً توضيح وتبسيط نظريته فى  
الإخراج . وهكذا نجد أن أسلوب فللبنى فى الواقعية أسلوب متميز عن  
بقية رواد الواقعية الإيطالية كما سبق القول ولا يتسع المجال هنا لسرد  
أسلوب كل مخرج من هؤلاء المخرجين ولكن فى مجالات أخرى سوف  
أتكلم عن ذلك .



## الفصل السابع

### الموجة الجديدة في فرنسا

لا شك أن الكسندر أستروك وجان لوك جودار وفرنسوا تريفو وأندرية بازان وكلود شابروول وأريك رومير يشكلون مجموعة السينائيين الفرنسيين الذين ساهموا في نظريات الإخراج لأفلام الموجة الجديدة في فرنسا عن طريق كتاباتهم .

وقد بدأت الأنظار تتجه إلى الموجة الجديدة بعد أن نشرت مجلة الشاشة الفرنسية - ( L'Ecran Français ) في العدد الصادر بتاريخ ١٣ مارس ١٩٤٨ مقالاً كتبه الكسندر أستروك ، في هذا المقال يقلب أستروك نظريات الإخراج السابقة رأساً على عقب فإنه يرى أن الفيلم إنما هو عمل فني من إبداع مؤلف واحد كالقصة والقطعة الموسيقية وليس كما هو معروف سابقاً من أن الفيلم عمل جماعي . وقد ذكر أستروك في مقاله الشهير هذا الذي كان بعنوان ( الكاميرا القلم ) إن السينما تتحول تدريجياً إلى لغة وما يقصده بلغة السينما هنا أنها تتحول إلى شكل فني يستطيع به الفنان السينائي أن يعبر عن أفكاره وأحاسيسه حتى ولو كانت أفكارا



تجريدية فهذه اللغة يستطيع أن ينقل الأحاسيس والأفكار المسيطرة عليه تماماً كما يفعل الكاتب عندما يكتب مقالاً وكما يفعل الروائي عندما يؤلف رواية .

لذلك كان يرى أستروك أنه لكي تصبح السينما فناً له قيمته الفنية لابد للمخرج من أن يبدأ عملية الخلق الفني بنفسه فالمفروض أنه هو الذى يبدأ التفكير فى موضوعية . لأن ما نراه على الشاشة هو رؤيا فنان ( مثل رؤيا الفنان الذى يرسم لوحة أو الفنان الذى يؤلف الموسيقى ) . وأستروك يرفض أن يطلب المخرج من السيناريست أن يفسر له الرؤية السينمائية نيابة عنه وهو يعتقد أن الكاميرا فى يد المخرج مثل القلم فى يد كاتب الرواية لذلك فهو يسمى السينما الجديدة بـسينما ( الكاميرا القلم ) . كما يرى أن السينما يجب أن تتحرر تماماً من مبدأ ( الصورة من أجل الصورة ) وأن تخرج من تحت سيطرة القصة والحدوتة لكي تصبح كاللغة تماماً ويتم توظيفها للتعبير عن أرق المشاعر الإنسانية مثلها مثل الكلمة المكتوبة .

وهكذا ربط أستروك بين الفيلم والعمل الأدبى فكما يكون الأديب فقراته من جمل أدبية يكون المخرج المشهد من لقطات ، والجمله هنا تساوى اللقطة والفقرة تساوى المشهد .

والمثال الآتى يوضح كيف طبق أستروك هذا المفهوم . ففى فيلم ( حياة ) تأليف الكاتب موباسان نرى أنه فى اللقطة التى يصور لنا فيها



٤٧

أستروك اللقاء الأول بين جين وجوليا عندما كانت جين قد ركبت مركباً وهي آتية من الدير فغرق جزء من المركب وكادت جين أن تغرق ، « تبدأ اللقطة بالتركيز على البحر والمكان الذى به جين ثم نرى قارباً يتحرك نحوها ونرى أيادى كثيرة تريد إنقاذها من بينهم يد جوليان الذى ينقذها ثم تدور الكاميرا فنرى السماء والأشجار فى نفس المكان ، وعندما تنتقل الكاميرا إلى المكان الأول نعرف أن فترة زمنية مدتها حوالى شهر تقريباً قد انقضت ، وهكذا عندما تنتقل الكاميرا إلى المكان الأول نرى جين قد أنهت بالفعل رحلتها وعادت فوق المعديّة ويتقدم نحوها ( جوليان ) ليساعدها على الصعود إلى البر ولكنها بكبرياء تتفادى يده الممدودة إليها ولكن جوليان يسبقها وهنا تهبط الكاميرا مع جوليان وقد انحنى ليحمل جين بين يديه ويصعد بها إلى البر ثم تتحرك الكاميرا حتى يبدو جوليان وجين فقط « هذه هى لقطة واحدة فيها خلق فنى أبدعه أستروك من الجملة الأدبية الآتية :

( إن لمسة جوليان فتى الغابة القوى وإنقاذه لجين من الفرق ورجولته المفرطة أيقظت الأنثى الراقدة فى نفس جين ) .

إن مجلة كراسات السينما كان لها تأثير كبير بما نشرته من آراء ونظريات فى موضوع اللغة السينمائية كما تصورها الكسندر أستروك وقد قام كل من أستروك وجان لوك جودار وفرنسوا تريفو وكلود شابرول بتطبيق اللغة الجديدة فى أفلامهم كل بأسلوبه .



وقد تركزت معظم هذه الكتابات حول ناحيتين أساسيتين للتفرقة بين المخرج السينمائي الخلاق ( وحتى لو لم يقم بالتأليف ) وبين المخرج الذى لا ينطبق عليه صفة الخلق والإبداع .

## ١ - الناحية الأولى :

تتعلق بالناحية الفنية التى تبرز عمل المخرج ألا وهو الشكل الفنى الذى يعطيه للفيلم أو بعبارة أخرى الميزانسين الذى يضعه المخرج فى الفيلم من ذاته ( وليس المقصود بكلمة ميزانسين كما هو معروف أنه توجيه حركة الممثل وإنما المقصود بالميزانسين هنا هو الأماكن التى تتوقف فيها الكاميرا أو تدور حولها وما يحدث من إيقاع حركة الممثلين بالنسبة للديكور ) . وهكذا ركز أستروك فى نظريته على الإيقاع الداخلى للقطعة أو بمعنى آخر ( المونتاج الداخلى ) ، وأصبح المخرج يُقَيَّمُ بمدى إجادته لاستخدام المونتاج الداخلى للقطعة .

## ٢ - الناحية الثانية :

وهى تشترط أن يكون المخرج الخلاق ذا أسلوب مميز يمكن التعرف عليه من خلال أفلامه ، ومن يكون له أسلوب مميز نجده يقترب فى قيمته الفنية من قيمة المؤلف الروائى . ومن هنا نشأت ( نظرية المؤلف ) التى تقوم على أساس تقييم الدرجة الفنية للمخرج مثلما يحدث عند تقييم



## المؤلف الروائي .

ونظرية التقييم هذه لم تنحصر داخل حدود فرنسا بل تسربت إلى أمريكا وأصبحت مجلة ( الثقافة السينائية الأمريكية ) تقوم بتطبيق هذه النظرية في تقييم مخرجى السينما الأمريكية ، وإذا كنا نتكلم على نظريات الإخراج في الموجة الجديدة في فرنسا فلا يفوتنا أن نتكلم عن جان لوك جودار حيث إن فيلم اللاهث أو ( على آخر نفس ) عن قصة فرنسوا تريفو قد حاز على عدة جوائز منها جائزة الإخراج في مهرجان برلين عام ١٩٦٠ ويعتبر بحق مرآة للموجة الجديدة في فرنسا . هذا الفيلم يمثل جان بول بولمندو وجين سبيرج ( ميشيل وباتريشيا ) وقد أعد سيناريو هذا الفيلم جان لوك جودار .

في هذا الفيلم يلتقي عالمان متناقضان هما عالم شاب فوضوى مغامر ، القتل لعبته الممتعة وعالم فتاة أمريكية تجتذبها الدراسة في جامعة باريس فتستعين على ذلك ببيع الصحف ، ويجمع الحب بين هذين العالمين دون أن تذوب بينهما الحدود وحين تكتشف باتريشيا أن صديقها هارب من يد العدالة تتردد بين حمايته حفاظاً على حبها وبين الوشاية به حفاظاً على جواز سفرها الذى هددت الشرطة بسحبه إذا استمرت في علاقتها معه ولكنها في النهاية تشى به لكى تستعيد استقلالها وينتهى الفيلم بميشيل وهو ملقى بين أقدام الشرطة مضرباً بدمائه يتسم في سخرية ويقذف باتريشيا بأنها « مقررة حقاً » .



إن أسلوب جودار في هذا الفيلم يعتمد على الآتى :

أنه خرج بالكاميرا إلى خارج أسوار الأستديو ( وفى يده صفحتان كتب فيها فرنسوا تريفو ملخص موضوع الفيلم ) ومعه الممثلون الذين ناقش معهم حدود الشخصيات التى سيلعبونها . لكنه يترك لهم أن يعبروا عن ذاتهم وأن يحافظوا عليها وبين محاولة التمثيل والسلوك العادى يرى جودار صورة نابضة للحياة . فالسينما عنده هى فن تسجيل اللحظة الحاضرة فى محاولة لاكتشاف أبعاد الوعى الإنسانى الذى تظهره التلقائية بل هو يخشى إعادة تسجيل مشهدٍ ما حتى لا يفقد الممثل تلقائيته وتضفى الآلية على أدائه وفى الصراع بين تخيل الحقيقة وتسجيلها نجد المنفذ إلى أسلوب جودار .

إن فى فيلم ( على آخر نفس ) استخدم جودار طريقة جديدة للمونتاج . فإذا انتقل إلى مشهد جديد نجد أنه لا يقدمه بالطريقة العادية التى غالباً ما تبدأ بتأسيس المكان والشخصيات فهو بدلاً من هذا نجده يستخدم لقطة كبيرة لوجهٍ ما توحى بأنها استمرار لمشهدٍ لم يته وبعده أن تنسحب الكاميرا يفاجئ المشاهد بأنه فى مكان آخر يختلف عما كان يتوقعه وأن قفزة فى عنصر الزمن قد نقلته من فترة زمنية إلى أخرى دون تمهيد لذلك . وهكذا بدأ يستخدم المونتاج ( وعلاقته بالزمان والمكان ) بطريقة جديدة .

ونحن نعتقد أن فيلم ( على آخر نفس ) يعتبر من أهم أفلام الموجة



الجديدة على الإطلاق وقد أعطى طفرةً للسينما المعاصرة عن طريق الاستفادة من هذا التكتيك الجديد في الإخراج ومع ذلك فإننا نؤيد رأى السينمائية الإنجليزية المعاصرة بتيلوبى هوستون .

حيث أنها ترى كتابها السينما المعاصرة أن هذا الفيلم بلا رسالة اجتماعية أو حكمة أخلاقية ولا يحاول أن يكون هذا الفيلم يقدم شخصياته بلا أبعاد ولا أعماق منطقية وأن ما لفت النظر في الفيلم هو أسلوبه الفني الجديد الذى يكسر الأساليب السينمائية التقليدية .

ومما هو جدير بالذكر أنه فى بداية الستينيات ظهر مخرجون كثيرون يتمون إلى الموجة الجديدة وأصبح هناك عدد كبير منهم يقدمون كثيراً من الأفلام التى ليس لها معنى على الإطلاق . وأصبح إما أن يستمر المخرج فى الإخراج وإما أن ينتهى اسمه بعد فيلمه الأول . ولا يبقى إلا أسماء قليلة وهى الأسماء الباقية حتى الآن ولذلك فإن الموجة الجديدة لم تستمر كما بدأت . فإذا نظرنا إلى فيلم تريفو ( ٤٠٠ ضربة ) الذى أخرجه فى بداية الموجة الجديدة ثم فيلم الليل الأمريكى الذى أخرجه فى السبعينيات نجد أن تريفو قد تغير فى أسلوبه وكذلك معظم رواد الموجة الجديدة تختلف أفلامهم فى السبعينيات عن بداية الموجة الجديدة .

وإذا كان جودار قد جدد فى تكتيك الإخراج فى فيلمه ( على آخر نفس ) نراه أيضاً يقدم الجديد فى فيلمه ( عاشت حياتها ) . إن الجديد فى هذا الفيلم هو أننا قبل أن نرى أى مشهد نقرأ عنواناً يحدد لنا



ما سيحدث للشخصية وبذلك يلغى انفعال المتفرج والسؤال الوحيد الذى يجيب عليه الفيلم هو لماذا أرادت ( نانا ) الفتاة التى لم تقنع بعملها كعاملة بمحل بيع أسطوانات أن تمارس الحياة الحلوة . حياة الترف والمتعة وهل استطاعت أن تصل إلى العالم الذى كانت تحلم به . ؟

إن الفيلم يتكون من ١٢ لوحة وبدأنا نرى فى بعض المشاهد العناوين مكتوبة تحت اللقطات بدلاً من الحوار وكل لوحة تجيء لتكشف عن جانب من جوانب الإجابة عن هذا السؤال .

وإننا لا نهمل أهمية جودار كأحد السينائيين الذين لهم جانب هام فى نظريات السينما المعاصرة ولكن لا نستطيع أن نوافق بول وارن فى كتابه ( السينما بين الوهم والحقيقة ) حيث يقول ( إن جودار أكبر من أن يكون فنناً إنه نبى )<sup>(١)</sup> وذلك لأن نظريات الموجة الجديدة لم تأخذ الصدارة فى السينما العالمية ولم تكن بداية انقلاب فنى فى نظريات السينما المعاصرة - ودليلنا على ذلك ففى مفهومه رأى فرنسوا تريفو عندما سئل عن الموجة الجديدة أن الموجة الجديدة ولدت فى عام ١٩٥٩ ومنذ نهاية ١٩٦٠ احتقرها الناس . . . ومن الممكن دون أن نسرف فى عمل كشوفات لاحصر لها أن نسجل أنه منذ ثلاث سنوات من بداية الموجة الجديدة رأينا صور ( ألان جيسوا ) و ( وكلود بيرى ) و ( جوزيه

---

( ١ ) وارن بول ( السينما بين الوهم والحقيقة ) ترجمة على الشوباشى الهيئة المصرية العامة للكتاب

القاهرة ١٩٧٢ ص ٧٣ .



٥٣

جيوناني ( و ( رونيـه آليـو ) و ( لوكـ موليه ) وآخريـن كثيرين وهؤلاء ليسوا بالسينائيين ، إنهم يأتون في المناسبات الهامة ويختفون ولكنهم يتمون بديهيًا إلى الموجة الجديدة وإلى السينما الفرنسية .

وتقول بنيلوبي هوستون في كتابها السينما المعاصرة « في عام ١٩٥٩ »  
كان هناك ٢٤ مخرجاً يقومون بعمل فيلمهم الأول وفي عام ١٩٦٠  
أضيف اليهم ٤٣<sup>(١)</sup> وقد كان المخرج بعد فيلمه الأول إما أن يستمر  
أو يبتعد عن السينما نهائياً .

هذا باختصار إشارة لنظريات الإخراج للموجة الجديدة في فرنسا  
وإذا كان الكثيرون قد قاموا بتجاربهم في هذا الوقت وفشل أكثرهم فإننا  
لا ننكر دور كل من جودار وأستروك وشابروول وتريفو في إضافة الجديد  
إلى نظريات الإخراج المعاصرة .

---

( ١ ) لندجرين إدفست ( فن الفيلم ) ترجمة صلاح التهامي الألف كتاب القاهرة ١٩٥٩

ص ٤٠ .

1 — Houston penelope "The contemporary cinema" Sondon 1966 P.  
100



## السينما أم الفنون

هكذا سردنا بإيجاز في بحثنا هذا أهم مقومات نظريات الإخراج السينمائي . وبقى أن أضيف معلومة أخيرة وهي أن جميع الفنون لها صفات وخصائص تميزها عن بعضها البعض فتختلف الفنون التشكيلية عن العمارة عن الموسيقى عن النحت عن المسرح عن السينما . رغم أنه قد تتشابه الفنون في بعض الصفات .

إن فن السينما يندرج تحت اسم الفن التركيبي . حيث يشاركه المسرح في ذلك لأن هذه الفنون تجمع في داخلها وسائل وخصائص الفنون الأخرى .

ومجموعة هذه الفنون المختلفة تخلق عندنا فن السينما . ونحن نؤكد أن السينما هي أم الفنون ، لأنها تأخذ صفة من صفات الأم وهي الاحتواء فالأم تحتضن جميع أبنائها مثلها في ذلك مثل السينما التي تحوى جميع الفنون وتحتضنها بما في ذلك الفن الأقدم منها بكثير وهو فن المسرح . لذا حق لنا تسمية السينما بأم الفنون .



## مراجع باللغة العربية

- ( ١ ) بازان أندريه ( ما هي السينما ) القاهرة نيويورك ١٩٦٨ .
- ( ٢ ) لندجرين أرنست ( فن الفيلم ) القاهرة ١٩٥٩ .
- ( ٣ ) وارن بول ( السينما بين الوهم والحقيقة ) القاهرة ١٩٧٢ .
- ( ٤ ) كياريني لويجي - وباربارو ( فن الممثل ) القاهرة .

## مراجع باللغة الإنجليزية

- 1 — Wollen Peter “Signs and meaning inthe Cinema”  
London 1970.
- 2 — Kracauer Siegfried “Theory of film” oxford 1960.
- 3 — Houston Penelope “The contemporary Cinema”  
London 1966.
- 4 — Poudovkine V. “Film Technique and film acting”  
London 1957.
- 5 — Lowson J.H. “Theory and Technique of play writing  
and screen writing” — New York.



## الفهرست

الموضوع	الصفحة
مقدمة	٣
الفصل الأول : الدراما السينائية	٥
مقومات السيناريو	١٢
الفصل الثاني : مفهوم الحركة السينائية	١٤
الفصل الثالث : نظريات المونتاج	١٧
الفصل الرابع : رفض المونتاج ودور بازان فيه	٢٩
الفصل الخامس : أهمية عناصر تكوين الفيلم	٣٣
الفصل السادس : الواقعية الإيطالية الجديدة	٣٧
الفصل السابع : الموجة الجديدة في فرنسا	٤٥
السينما أم الفنون	٥٤
مراجع باللغة العربية	٥٥
مراجع باللغة الإنجليزية	٥٥



كتب سياحية و أثرية و تاريخية عن مصر

<https://www.facebook.com/AhmedMa3touk/>

قناة الكتاب المسموع - قصص قصيرة

<https://www.youtube.com/channel/UCWpcwC51fQcE9X9plx3yvAQ/videos>



# شالوش

## هذا الكتاب

الدراما السيفائية وجه جديد من وجوه  
الأدب ، لا يكتمل إلا بعناصر ثلاثة هي  
السيناريو والشخصية المشاركة في إقامة العمل ،  
والصراع المنطقي المبني على الفعل .  
وييسر المؤلف فنية الإخراج السيفائي ،  
بالاعتماد على هذه العناصر ، وبالتعريف  
بالمدارس المختلفة فيه في إيطاليا وفرنسا .